

А. СОЛОВДНОВИЧ

# В зале и за кулисами

ИЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ  
ВПЕЧАТЛЕНИЙ

В ОДНОМ из рассказов Черстоного говорится о премудростях человека, обладающего «свежим взглядом на вещи и явления: он скорее ответит и выделит то, к чему «свое» лицо давно привыкло и ни чем оно разволнуется прохладит.

Гострими МХАТа в Лондоне и Париже продалась везело — всего семь недель. Мы, естественно, во главе ухаживали в изучение проблем и процессов развития театра в Западной Европе. Однако преимущество «свежего взгляда» у нас, несомненно, было. И не только потому, что МХАТ впервые, например, лицом к лицу встретился с английским театром и его деятелями, но и потому, что смотрели мы на Запад и его культуру с языка нашего, исторически далеко ушедшего вперед опыта.

В древнем искусстве театра издавна боролась две тенденции: коллективный характер этого искусства, знавший соватников по сцене в единство взглядов и целей, и дружной совместной работе, и индивидуальности авторов, толкавший на превращение театра в искусство, порожденный противоречия во внутренней жизни театров.

Генеральность Станиславского, помимо всего прочего, состояла в том, что вместе с Невроловым-Даченко он начал строить свой театр на решительном утверждении принципа коллективности. Великому реформатору сцены приписывают даже такой афоризм: «Театр строится на раздвоенных актерах — самолюбия». Валичие во МХАТе индивидуализма, проявившись в творческих поисках отдельных артистов на Западе впечатлительно, зато в обычном и, пожалуй, недооценено. Несклько живая, сама социальные условия толкают западный театр на путь, коренным образом отличающийся от путей и возможностей советского театра.

Мы сидим в солидно-репектабельном зале старейшего английского театра «Олд Вик». Идет «Генри VIII» Шекспира. Великолепное мастерство Дэвиса Гилгуда, Гарри Гилгуда, Джит Жака вызывает все искреннее восхищение. Роль кардинала Уолси, Генриха VIII и королевы Катарини промузыканы и исполнены с высочайшей тщательностью. Вальза мизансцена, в которой существуют эти звезды английского театра, дает пример академической завершенности и композиционной завершенности.

Но вот что подмечается вскоре после начала спектакля — на сцене нет живого общения. Лозны надрезанного драматизма сцены между королем и кардиналом Уолси, между кардиналом и старой королевой. Однако приятели, которых режиссер Майкл Невролов расположил в безупречной по академической завершенности композиции, скрывают заветную неподвижность.

Прогнозирую несколько спектаклей подобного рода, пытаюсь объяснить: постановка делается ради демонстрации нескольких звезд. (Они — центр притяжения публики, ради них строится мизансцена, делается костюм и декорация, а исполнители второстепенных ролей в конечном итоге существуют не как действующие лица, а скорее как дополнительный декоративный фон. Кстати, я занимаюсь второстепенными ролями режиссеру не только репетиционный период в театре Западе длится не более 3—4 недели. А сама система театра оной пьесы» — заставляет актеров ограничивать себя «искусственным представлением», не требующим от него напряжения душевных сил, которое отличает дорожное на искусство переживание.)

Появляе театральное коллектива все больше исчерпал в традиционном французском «искусстве представления». Люди собираются вместе во время: в короткий срок они репетируют спектакль, а затем играют его каждый день. При этом актеры уподобляются некой живой инициации: не должна знать ни усталости, ни болезни, ни того, что замыслился творчески настроен. Творчество превращается в работу, которая дает доход актеру-предпринимателю и средства к существованию актеру.

У одного парижского режиссера (он же в хозяйн театра) я спросил о заработках актеров. Исполнитель

главной роли имеет гарантированную ставку в 12 тысяч франков за спектакль, кроме того, он получает известный процент от сбора. В лучшие дни премьер зарабатывает до 20 тысяч франков. Исполнители мелких ролей получают за спектакль поторы тысячи франков. Большой разрыв в оплате ставит актеров одного театра на разные ступени социальной лестницы.

В таких условиях актерский индивидуализм не только расцвечивается пышным цветом, но и превращается в своеобразную основу коммерческой и эстетической деятельности театра. Индивидуализм, примененный к театру, является истинно новой системой, чувствует себя в театре полным господином. И это, как мне кажется, одна из серьезных причин, обуславливающих упадок буржуазного театра.

Западный театр не любит грима. Известный английский актер Джордж Диллон, приветствуя нас в Лондоне, прежде всего поинтересовался, что он не брат. И тут же разъяснил, что собирается ставить фильм «Мабетт» и играть в нем главную роль: Мабетту нужна борода, а гримироваться каждый раз актер не сможет — некогда.

Дело, конечно, не только в восторженности времени. Вопрос сложнее, и вытекает он из самих особенностей западного театра, хотя, надо сказать, отголоски грима имеет и свои положительные стороны.

Я получил большое удовольствие, наблюдая игру молодого лондонского актера Роберта Стювена, исполнявшего главную роль в «Энтони и Клара» Жюль-Оскура. Жюль-Оскура, призываемый критикой «развителем дух и настроений современной молодежи, вышедшего так называемого «поколения разнородных молодых людей», избравший в этой пьесе, посвященной автобиографичному характеру, путь молодого человека, который ищет свое место в жизни.

Проведя несколько «пустых» лет в королевских воздушных силах, Джордж Диллон оказался перед необходимостью выбрать новый путь в жизни. Молодой человек чувствует, что себе не удовлетворен, но из которого не может заигрывать своей пьесой. Сначала он живет на виденье родителей, затем попадает в мещанскую семью, членом которой глубоко презирает, но за их жест парализует. Так и тянется его существование, проявляющее ялом скептицизма и верения в разумную целесообразность жизни. Когда, наконец, его пьеса получает признание, Джорджу Диллону все безразлично — он также болен.

Играет в этой пьесе неслучайно. Она полна, несомненно, верных жизненных наблюдений, но ищуща не знает, не ставит никаких больших и малых целей. Действие течет ровной, как вода, рекой, как маленький мир людей, отгороженный от мира стенами своей студии, куда они приносит такие же маленькие серые новости. Ни драматических кульминаций, ни взрыва страстей, ни, в сущности, и подлинного конфликта. Джордж Диллон, открывающий пополам жизни мещанства, сам не может ворваться в него.

Роберт Стювен и его партнерши, по их собственному признанию, играют пьесу «Ибора» с удовольствием, а не актеры, удовлетворяющие о жизни. Сплетаются и спешат, они насильем массой психологических явлений, которые и составляют познавательную ценность спектакля. Грим этим актерам действительно не нужен. Они играют самих себя. Так же как сама пьеса боится каких-либо социальных обобщений и выводов, так и актеры не могут и не хотят выйти за рамки своей индивидуальности. Проблему создания обобщенного образа, проблемы концентрации жизненных наблюдений, конкретных черт психологии и поведения в ядро выраженного социального типа режиссера перед ними не ставят.

...Представьте себе многолюдную семью американского плантатора из Южных штатов, где нет и двух человек, которые бы пусть не любили, а хотя бы поминали друг друга. Это — мир пьесы американского драматурга Теппеса Уильямса «Копка на горячем крыше». Каждому в этой семье так же неуютно и неудобно, как комке на горячей

крыше. Глава семьи болен раком и обречен. Наследник скрывает правду от больного, не прекращая в то же время и на виду у борьбы за наследство.

Спектакль поставлен в Лондоне недавно — в январе 1958 года, но успеха он не имеет. Возможно, из-за того, что актерам бесконечно трудно изобразить различные градусы и степени истерической завершенности, которая составляет основу психологической темы пьесы. Поэтому почти все играют плоско, внешне, напыляя голосовые складки и стараясь лишь выйти за рамки стипендии.

Ограниченность авторов, не решающихся выйти за пределы душной атмосферы семейного быта, открыть окно в большой мир и повясть его противоречия, обуславливает ограниченность эстетики современного буржуазного театра. В изображении неврастенического «мита», мутящегося духа «среднего человека» актеры достигают порою большой выразительности. Однако все не покидает ощущение бескрайности театра, бесперспективности его творческих поисков, лишены они какой-либо завершенности, лишены большой общественной цели. Более плодотворных результатов достигают актеры в театрах, пытающиеся выразить свое отношение к недействию и мерзости окружающей действительности. Любопытны, в частности, попытки высказаться на мир через приему сатиры.

В одном из переулков Монмартра приоткрылся маленький театр «Арсель», руководимый Андра Барсак. В его коллективе около 15—16 человек, но Барсак старается удерживать стабильный творческий состав (там он — ученик Жана Коло, старшего пропагандиста ученица Станиславского. Театр лет девять спонсировал в недела. Здесь ставят как классику, так и пьесы современных авторов.

Большим успехом у парижан пользуется последняя постановка Андра Барсак — «Иди», по пьесе Фанелыи Марсо. Сюжет этой сатирической комедии прост и даже стандартен: все тот же маленький человек, на этот раз «нормальный» парижский обыватель Эмиль Мажи, пытается найти свое место в сложном и мепитонном поначему мире и получить доступ к жизненным благам. Однако действительность по-прежнему формирует его сознание и отношение к жизни. Главными качествами Мажики становится эгоизм и цинизм. Сначала он крадет чужие деньги, затем чужую любовь, торгует любовью своей жены, убивает ее, подводит под суд ее любовника. Так делается карьера... Выпадают не человек, а система, его восприятия, — такой вывод автора и театра.

Андр Барсак поставил пьесу остроумно, изобретательно. Три очень характерные черты — центральные оси, поворачивая на глазах у зрителя моментально менять обстановку действия. Многочисленные эпизоды пьесы в быстром ритме сменяют друг друга, придают спектаклю динамику, стремительность, как бы характеризующую захороненную пополам Мажики за успехом. Желая получить актам публики, постановщик развернул все акробатические сцены на глазах у зрителя — для современного буржуазного театра это, пожалуй, самый и одна из главных приманок. В спектакле при всем том много сатирической остроты. Быт обогател, несмотря на известную условность постановки, показал реалистически, во всей его убогой засоренности.

Несколько сатирических спектаклей мне удалось посмотреть и в Лондоне. По Скоффил, известный москвич как неизменяемый роли Жагета, предстал перед нами и спектакль «Эспрессо Болю» в образе эстрадного болтуна. Постановщик зря в паролной форме посылает зрителя поохотничать по карьеру небезызвестного Тома Стирла, исполняющего легковесные песенки и кумира «золотой молодежи» Западе. Очень хорошо, что в театральном мире Лондона являлись люди, решившиеся сократиться с «кумира» миру. Мне показалось только, что самому Поу Скоффилу, великолепному трагическому актеру и человеку большой души, тесно и неуютно в атмосфере этого спектакля о мезки, крикливых и

пошлых эванизмах. Но на Западе даже крупный актер не возмещать играть то, к чему стремится: сашимом велика безработица.

Остротами сатиры комедии «Коль славы» Пола Грана исполняет театр «Юршоп», выступавший в Москве на Всемирном фестивале молодежи со спектаклем «Мабетт». В деревушку где-то в южной Америке приезжает бродачий проповедник. Он организует школу кликуш и злобно стремится обмануть жено фермера. Все боится в слушателях человека, который является свидетелем от имени самого бога. Не терпится только муж приглашенного проповедника женщиной. Он, единственная в бедняцкой, тоже зря вступил кликушествовать. Проведение готов торжественно победу, но хитрый фермер во всеулыбчиво обманывает, что бог явился теперь я к нему и открыл, что проповедник парадант и его надо прогнать.

Эта незабываемая комедия поставлена неутомимой Джоаной Литтлуд, художественным руководителем и единственным режиссером «Юршоп». Манера игры актеров живая, реалистическая. И только излишняя склонность к натуралистическому воспроизведению кликушества нарушает всецелую и ловкую остроу сатирического пропаганды. В ней же инабра постановки — «Доброты и злобы притвства» Сатра, с истерическим восприимчивым публикой.

«Юршоп» — очень бедный театр. Его спектакли почти лишены декораций. Актеры с трудом обеспечивают себе жизненный минимум. Но дух прогрессивных исканий, дух критического осмысления капиталистической действительности живет в этом маленьком театре и определяет его творчество. Работники «Юршоп», как и «Юния» — другое театр лондонских рабочих окраин, — по-прежнему трудятся сцены и ситуации своего дела. Назрел один из зрительских скандалов в театре «Юршоп»: «Серь мало денег, что много любви к искусству».

И еще один интересный спектакль видел мы в Лондоне. Английская сценическая компания, возникшая два с лишним года назад и поставившая своей целью пропаганду современной драматургии, пригласила нас на одно из первых представлений спектакля «Мас для тигра». И пьеса, и участники спектакля были необычны для лондонской сцены. Пьеса молодого негритянского драматурга Барри Негрита посвящена жизни негров на острове Ямайка. Участники спектакля были негритяские актеры.

Этот спектакль привлек внимание, вызвав свою искренности, неподдельным темпераментом, той участностью актеров своим делом, которая в искусстве театра имеет не меньшее значение, чем профессиональная опытность. Я не говорю уже о подлинном национальном колорите, превращавшем эту постановку не только красотой и оригинальностью, но и доказательную ценность.

В центре спектакля — образ молодой негритянки Даллы, которая убеждает, что белые колониальтеры — это своего рода тигры, живущие в первом месте негров. Она хитро пытается показать, что только борьба за независимость может привести народ просвещению, освободить его от тысяч суеверий. Так тоже антиколониальная, хотя и в робкой форме, завуалируя на сценических возможностях в центре Лондона. Я не знаю, долго ли проживет этот спектакль. Но уже появление его говорит о росте сил и настроений, все более настойчиво выступающих против существующих порядков жизни.

Среди игр той же компании показались похвальной разлетелативности и академической, далеко от жизни реалистичности в энциклопедии театр понимали: отрывки жизни и мысли в большой увлеченности искусством. И только когда на сцене начинает звучать мысль, как только перед коллективом актеров возникает прогрессивная общественная цель, театр оживает, в нем вновь проносятся свежие звуки энтузиазма, его эстетика верит законченности и привычные нормы.